

MARIA EUGÉNIA PIRES PEQUITO

A PELE COMO FRONTEIRA

Dissertação/Relatório do Trabalho de Projecto para a obtenção do grau de mestre em
“Desenho e Técnicas de Impressão”

Orientador: Professor Doutor Paulo Luís Almeida

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Porto, 2011

Dedicatória

À minha filha Marta, pela paciência e compreensão durante esta trajetória à qual me dediquei intensamente, e que, por muitas vezes, me afastou do seu convívio.

Resumo

Este projecto consistiu no desenvolvimento de um conjunto de desenhos realizados a partir das imagens da pele. É um ensaio visual e processual em torno do problema da representação da pele através do desenho, quando alterada a sua escala, e a analogia que automaticamente estabelece com os mapas. Mediante processos de impressão e calco da pele, reconstruíram-se mapas que aludem a contextos narrativos diversos.

Palavras chave: desenho, impressão, escala, cartografia, representação da pele

Abstract

This project consisted in the representation of skin through drawing. It is a visual and a processual essay on the images of skin when its scale is modified, and on the analogy that automatically is establish with maps. Through printmaking and tracing processes, the images of the skin were reconstructed as maps that allude to various narrative contexts.

Keywords: drawing, tracing, scale, mapping, representation of skin

INDICE

1. INTRODUÇÃO.....	5
2. ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL DO PROJECTO	7
2.1. Sobre as imagens da pele.....	7
2.2. A percepção dos mapas.....	15
3. ASPECTOS METODOLÓGICOS E PROCESSUAIS DO PROJECTO	23
3.1 A pele como fronteira.....	23
3.2. Construindo o desenho – Traçar, colar, cortar.....	26
3.2.1. Cartografia I.....	30
3.2.1. Cartografia XVI.....	31
3.2.1. Cartografia XVII.....	31
3.3. O uso do carvão e da grafite no processo de calco – aspectos sobre a materialidade destes desenhos.....	33
CONCLUSÃO.....	35
BIBLIOGRAFIA.....	37
ANEXO I.....	40
ANEXO II.....	51

1. Introdução

Este projecto baseia-se nas imagens impressas da minha pele.

A partir da ambiguidade revelada na ampliação destas impressões, explorada durante o curso de mestrado, surgiram possibilidades novas, em termos de visualizações, alusões e sugestões de mapeamentos, territórios e paisagens vistas a grandes altitudes.

Posso, pois, identificar duas questões iniciais:

A representação da pele pelo desenho.

A relação narrativa que estabelecemos com os mapas.

Trata-se de ver o corpo como uma paisagem, e de entender a cartografia como uma projecção do corpo.

Assim, o título “A pele como fronteira”, surgiu da constatação da morfologia de um limite em que a pele se estabelece como um lugar de exploração. Território onde a descoberta de mim e dos outros, ou do mundo, se torna um lugar de conhecimento, mas também de reconhecimento da diferença e da distância.

A pele sempre foi utilizada como uma metáfora para a ideia de fronteira pela sua condição de limite; para a permeabilidade dos territórios, pela sua porosidade; mas também como uma superfície a ser desenhada, o lugar onde se incorpora uma narrativa cultural e biográfica: as tatuagens e maquilhagem são disso exemplos; o recurso à pele artificial na cirurgia estética também.

O trabalho pretende assim explorar a visibilidade da pele como uma cartografia do corpo no desenho. O desenho assume-se, por isso, como um exercício semelhante à construção de um mapa neste projecto.

A primeira parte deste relatório reflecte genericamente sobre os dois pontos de partida do projecto: as representações da pele e a representação dos mapas – baseando-se na leitura do ensaio *Re:Skin* de Mary Flanagan e Austin Booth, e no problema da percepção dos mapas, a partir de Rudolf Arnheim, Edward R. Tufte e Guillaume Monsaingeon.

A abordagem aos mapas parte necessariamente de uma reflexão sobre a essência dos próprios mapas, o que é que retratam; que tipo de leituras e interpretação podemos fazer a partir dos objectos que representam; que qualidades perceptivas e expressivas lhe estão associadas. Incluem-se também os factores intrínsecos ao próprio mapa como normas e tipologias de representação gráfica e simbólica.

Nos mapa como dispositivo artístico, exploro a subjectividade dos espaços e as interpretações poéticas e abstractas dos artistas que se apropriam dos seus códigos de representação, a partir de exemplos concretos.

A segunda parte descreve o trabalho realizado ao nível dos processos e da metodologia.

Procurar-se-á relacionar os meios os materiais e os procedimentos do desenho com a natureza das imagens realizadas, descrevendo de forma mais aprofundada três trabalhos realizados durante o projecto. Os restantes desenhos são apresentados em anexo.

2. Enquadramento Conceptual do Projecto: Entre Pele e o Mapa

2.1. Sobre as imagens da pele

A pele tem surgido recentemente como tema e problemática da prática artística contemporânea. Um dos exemplos é o conjunto recente de ensaios editado por Mary Flanagan e Austin Booth, *Re:Skin*, onde se problematiza a relação cultural da pele como forma e suporte de inscrição.

Um outro aspecto que, implicitamente, atravessa este projecto, é a dupla condição da pele como objecto de representação: simultaneamente íntima e pública, invisível ao olhar, e lugar de contacto. E o problema da sua representação no desenho resulta desta ambiguidade: Como representa o desenho a pele? Porque a tornou invisível? Porque a confundiu com o papel? Porque deixou de parte o corpo da pele? Nem mesmo Vesalius o primeiro anatomista a utilizar o desenho de forma sistemática na compreensão do corpo na sua obra de 1543 *De Humanis Corporis Fabrica*¹, conhecida pelas suas ilustrações, feitas em colaboração com o atelier de Ticiano, por intermédio de Jan Sthefen van Calcar, seu discípulo, se dedicou ao estudo da representação da pele de forma aprofundada.

Considerando alguns dos desenhos ilustrativos de *De Humani Corporis Fabrica*, de Vesalius (fig. 1, 2, 4, 5), seja por força do objecto da representação, seja por força da função taxonómica do próprio desenho as figuras eram desenhadas como esfolados, ou participando da remoção da própria pele. A pele era removida como um obstáculo ao conhecimento, para que os músculos ou outros órgãos ficassem o mais expostos possível. Como um processo de aprendizagem, do geral para o particular, da superfície para a profundidade, o corpo revela-se na sequência das ilustrações². “Assim, folha por folha, a pele é removida para expor a primeira camada de músculos, depois, sucessivamente camadas cada vez mais profundas, até pouco mais do que o esqueleto permanece”³.

A pele é superficial e fica ausente da imagem do conhecimento.

De que forma o desenho é um instrumento desse conhecimento?

¹ RIFKIN, Benjamin A., ACKERMAN, Michael J., FOLKENBERG, Judith, *Human Anatomy Depicting the Body from the Renaissance to Today*, London, Thames and Hudson, 2006, p. 69.

² Idem, p.14.

³ VESALIUS, Andreas, *Epítome de Vesalius*, Basel, 1543, (Ce 1.18). Disponível em <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/sep2002.htm> (consultado em 22-4 de 2011).

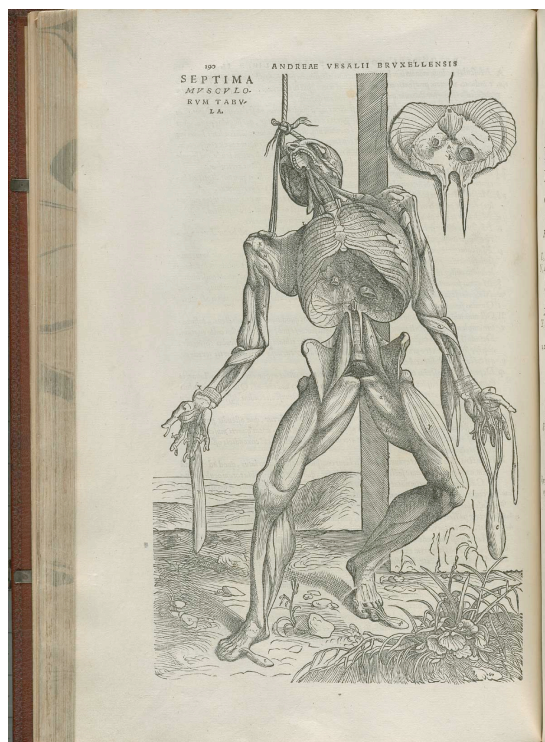


Fig. 1, Andreas Vesalius, *Músculos*. Vesalius, 1543 p.190

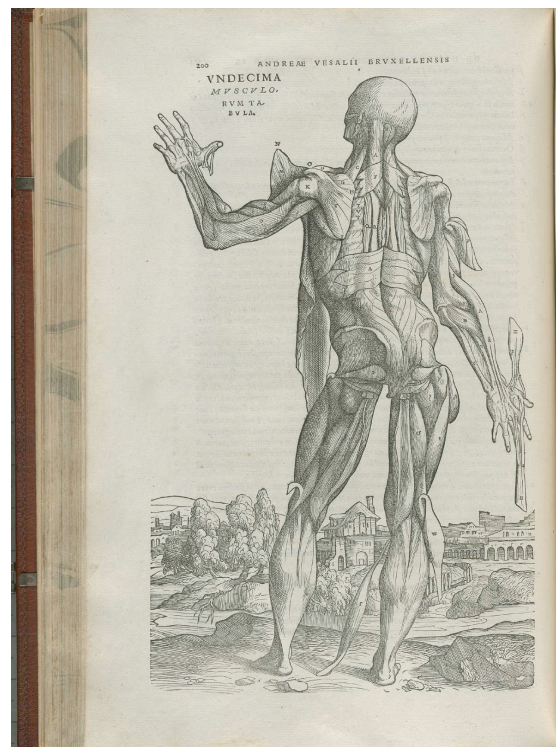


Fig. 2 Andreas Vesalius, *Músculos*. Vesalius, 1543, p. 200

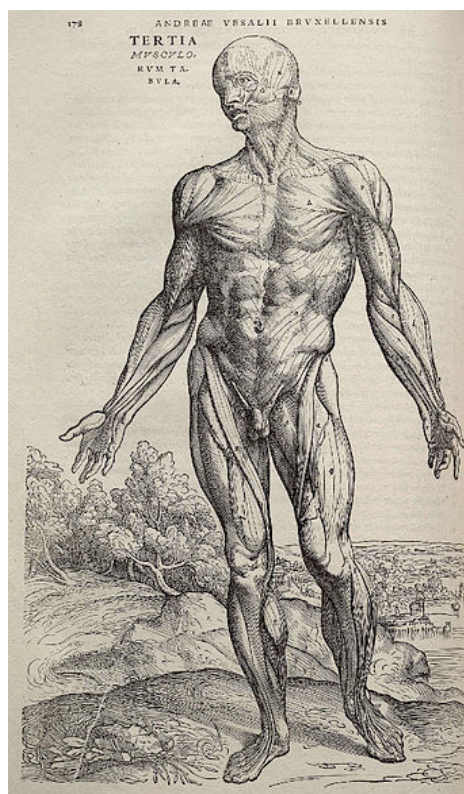


Fig. 3, Andreas Vesalius, *Músculos*. Vesalius, 1543, p178

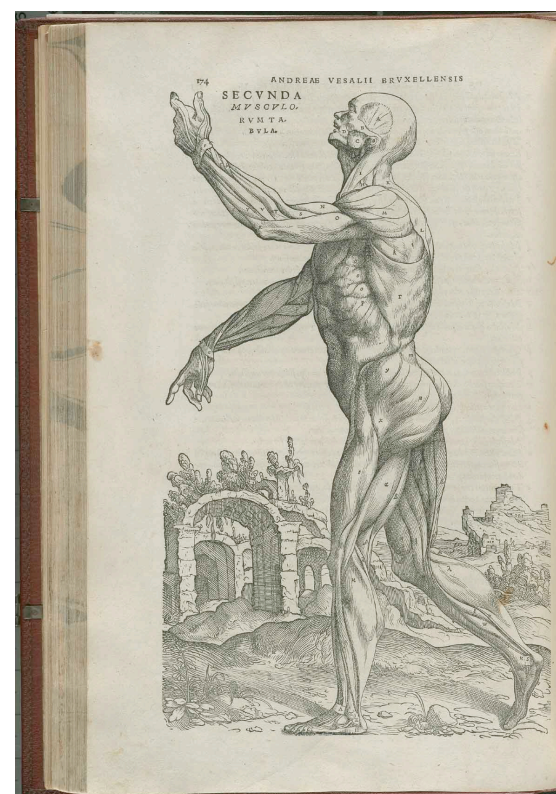


Fig. 4 Andreas Vesalius, *Músculos*. Vesalius, 1543,, p174

Em muitas das ilustrações, as figuras estão em posições mundanas ou dramáticas, assim como poses alegóricas e frequentemente diante de paisagens, como partes de um diorama que encena corpo e espaço ao mesmo tempo (fig. 1).

Na fig. 2 , vêm-se ainda alguns músculos a serem removidos para mostrar outros órgãos internos, numa estratégia de natureza taxonómica e quase taxidermista. A mesma estratégia de representação encontra-se nas imagens "homem muscular" (fig. 3 e 4), pertencentes ao livro II do *De Humani Corporis Fabrica*.

Para Vesalius como anatomista, a pele era um estorvo, um órgão ausente do conhecimento do que realmente interessava no corpo, a anatomia dos músculos e outros órgãos internos.

Estas questões são transversais à relação entre o desenho e a imagem da pele, e encontram-se disseminadas em diferentes funções e modos do desenho.



Fig. 5 José Ribera, pena s/ papel, 133 X 100mm Desenho preparatório para o Martírio de S. Bartolomeu. Londres. The British Museum, inv n. 5212-111



Fig. 6 José Ribera, gravura do Martírio de S. Bartolomeu . Museu e Galeria Nacional de Capodimonte, Gabinete de Desenho e de Gravura, Nápoles, inv. n. 91803.

As imagens de José Ribera, representando o martírio por esfolamento de S. Bartolomeu, protector dos curtidores, carniceiros e encadernadores⁴, são indicadores dessa disseminação.

O desenho da fig. 5, é um esquisso preparatório realizado a pena, da gravura da fig. 6, representa o corpo no preciso momento em que o acto de retirar a pele se inicia

⁴ LEITE, José, *Santos de Cada Dia*, Tomo II, Braga, Editorial A. O. 1987. p.522.

através do contorno e sombreado dado por linhas finas, paralelas e sobrepostas. A fig. 6 é já o desenvolvimento sequencial desta primeira imagem, onde a remoção da pele torna-a já visível como uma realidade amorfa, um desperdício. Se os desenhos de Ribera, por força do seu conteúdo iconográfico, nos dizem algo, é que a pele é geralmente descrita não como textura, mas por algumas tramas e tonalidades que definem a geografia que os músculos lhe impõem, mas sempre subsidiária da materialidade do suporte de papel⁵.

A pergunta necessita, pois, de ser novamente colocada. Como é que o desenho entende a pele?

O que é que o desenho sabe da sua textura?

Geralmente torna-a invisível, representa-a por aquilo que deixa ver. Essencialmente o desenho sempre entendeu a pele e o papel como metáforas um do outro, ou seja o papel parece ser suficiente para a representação da pele. Tem características muito semelhantes à rugosidade própria da pele, partilha com ela uma extensão, um relevo e uma geografia. É como se o problema da representação da pele do desenho estivesse automaticamente resolvido pelo tipo de superfície em que o desenho normalmente se exerce.

O caso de Denis Piel, aborda uma perspectiva diferente da que encontramos em Vesalius e Ribera. É o outro extremo na representação da pele. O artista durante alguns anos esteve ligado à fotografia de moda, aonde as modelos eram maquiadas antes de entrarem em estúdio ou nos desfiles, o que, na sua opinião, tornava o seu rosto pouco natural. Não sendo essa a realidade que lhe interessava. Piel confronta-se com a necessidade de criar a sua própria realidade. Começa então por explorar e captar a beleza física que é a parte natural do rosto, as expressões e as emoções que se revelam como facescapes, paisagens faciais⁶.

O tempo e as marcas são o seu principal objectivo. Por isso, isola a pele como um objecto de representação, com a aproximação da lente e consequente aumento da escala, fazendo vários planos de certas áreas da face, aonde se podem ver poros, superfícies esponjosas e folículos de cabelo (fig. 8).

Para Denis Piel a pele é um problema que se representa através da mácula, como rugosidade, como marca do seu envelhecimento, explorando em vários estudos a

⁵ BROWN, Jonathan (1992). "*Jusepe de Ribera, grabador*". In SÁNCHEZ, Alfonso Pérez; SPINOSA, Nicola (eds.). Ribera (cat. exp.). Madrid: Museo del Prado, Junio-Agosto de 1992. p. 136.

⁶ PIEL, Denis, *Facescapes*, Estoril, Way of Arts, Lda. 2008. p. 4.

ampliação da sua imagem, fotografando muito de perto a epiderme, como aquilo que melhor caracteriza o corpo. Como refere o autor. “o seu traje de origem, a farda com que todos os homens de todos os continentes nascem”⁷.

Vistas em conjunto, estas representações evidenciam estruturas abstratas, mas sobretudo topografias abertas a várias interpretações.



Fig. 8 Denis Piel, Paisagens Faciais", Fotografia

⁷ PIEL, Denis, *Facescapes*, Estoril, Way of Arts, Lda. 2008. p.12.

Assim o refere Denis Piel:

*“...percebo então como a paisagem deles é extraordinariamente perceptível, são como vistas aéreas de qualquer terreno, fico fascinado com os contornos, montanhas e vales. São imagens abstratas à nascença, abstratos maravilhosos que proporcionam imagens fascinantes, por vezes chocantes”*⁸. Ele chama-lhe “*Paisagens Faciais*”(fig. 8).

A pele que não é perceptível aos nossos olhos, por uma invisibilidade cultural e que a transformou num objecto de superfície, manifesta-se na sua própria cartografia sem outros limites que não os da imagem.

Giuseppe Penone é uma das referências deste assunto pela recorrência a processos reveladores de intenções transversais a este projecto. Também ele se interessou pela textura da pele como realidade textural. Usa um processo que nos permite introduzir uma outra dimensão no problema da representação da pele, já não icónica e objectual, mas processual. Retira impressões da sua pele, que depois projecta e amplia no suporte onde a sua configuração é transcrita a carvão ou a grafite. O uso de materiais simples e humildes, processos do dia-a-dia, e o esbatimento das fronteiras entre arte e natureza, era também um dos objectivos do artista, e contextualizado no movimento conhecido por Arte Povera⁹.

As referências que Penone utiliza, são quase sempre acompanhadas de gestos que lembram o seu próprio corpo, baseados no contacto entre homem e natureza¹⁰. O seu trabalho consiste na exploração, com recurso a várias técnicas e procedimentos baseados no contacto, como a modelação, a impressão ou a fusão, onde actua através de vestígios e impressões. Aludindo a um processo quase que alquímico de transmutação, o artista funde-se com a natureza, sente a sua vibração e respira dela¹¹ em diferentes acções com base na pressão. Em alguns trabalhos, usa a impressão da epiderme inteira do corpo, exemplo do corpo coberto de terra, *Soffio di foglie*, realizado entre 1979-1991¹² uma exploração dos limites híbridos entre corpo e espaço. Como refere o próprio artista: “*Quando uma superfície da pele é tocada, a sua superfície adopta a forma do ponto de contacto*”¹³.

⁸ Idem

⁹ PENONE Giuseppe, *The imprint of drawing L'impronta del disegno*, New York, Catherine de Zegher, 2004. p. 71.

¹⁰ PENONE, Giuseppe, *The imprint of drawing L'impronta del disegno*, New York, Catherine de Zegher, 2004. p. 71.

¹¹ PENONE, Giuseppe, *Writings 1986 – 2008*, Italy, Gianfranco Maraniello and Jonathan Watkins, Bologna, 2009. p. 26.

¹² PENONE Giuseppe, *The imprint of drawing L'impronta del disegno*, New York, Catherine de Zegher, 2004. p. 79.

¹³ Idem. p. 71.

Palpebre, 1978 (figura 9), é outro exemplo, elaborado a partir da logomarca da sua pele ampliada e projectada na parede, que se desenrolam no espaço, criando uma superfície que permite, como Penone disse, “desenvolver, focalizar a luz na pele”¹⁴.

O procedimento adoptado pelo artista é articulado em diferentes fases: faz tiras de fita adesiva que adere à sua pele coberta de carvão. Com a pressão do seu próprio corpo espalha uma fina camada de resina nas suas pálpebras, depois fotografa a imagem resultante desse contacto, projeta-a e amplia-a em papel ou outras superfícies, transcrevendo-a com carvão ou lápis. Em alguns casos, o trabalho, que é a projeção da pele de um indivíduo sobre o que está fora de seu corpo, assume a dimensão de um interior, e as impressões são traçadas nas paredes do espaço de modo a envolver o espectador¹⁵.

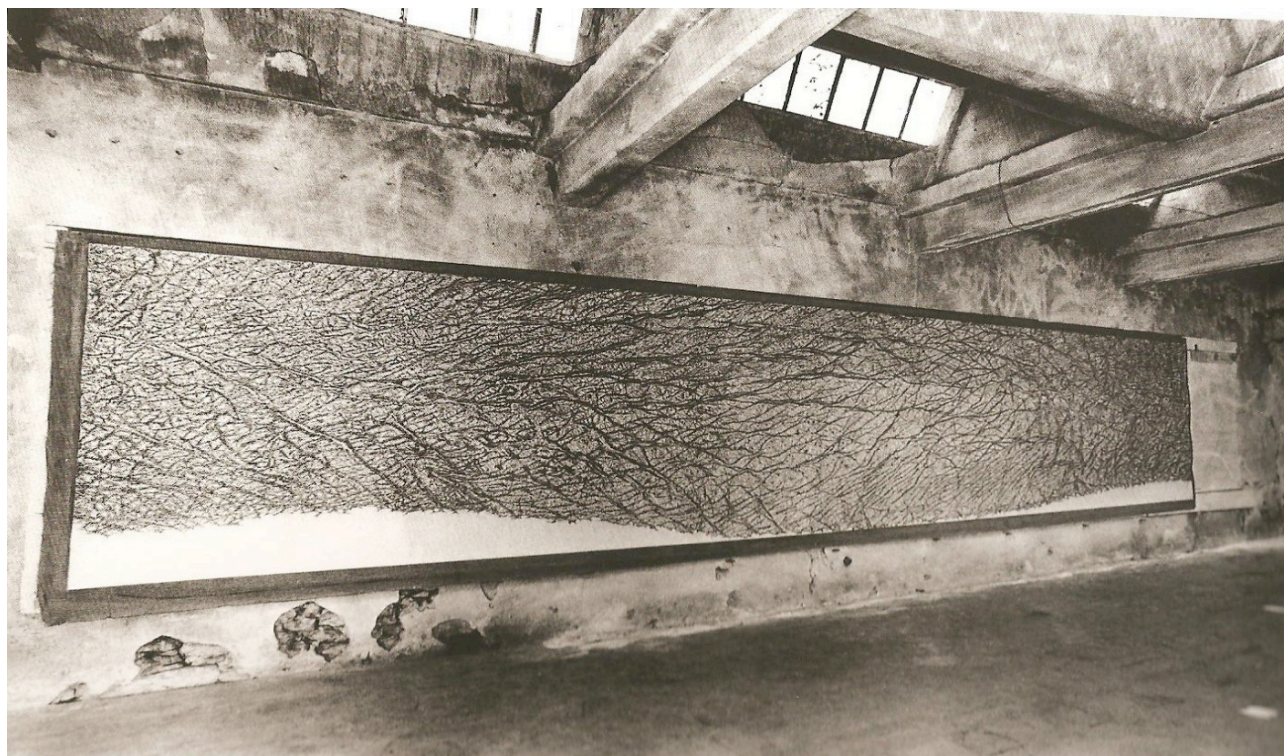


Fig. 9 Giuseppe Penone, *Palpebre*, 1978, carvão sobre tela, 200 x 1000 cm.

¹⁴ Idem. p. 106.

¹⁵ PENONE, Giuseppe, *The imprint of drawing L'impronta del disegno*, New York, Catherine de Zegher, 2004. pp. 72-73.



Fig. 10 Giuseppe Penone, *Palpebre* (Pálpebra), 1989-1991, carvão em feltro e gesso, 19 partes, total c. 350 x 1500 cm

A grande instalação *Palpebre*, 1989 – 1991 (fig. 10), é composta por 19 fragmentos, cada um dos quais é a representação de uma pálpebra. As formas fechadas dos elementos separados fundem-se com a paisagem da instalação de grandes dimensões, e são ligados por pequenas “âncoras” brancas bocados de gesso onde ele coloca a marca do seu dedo. Penone conecta a forma da pálpebra a uma paisagem natural, numa estratégia representativa semelhante à que observamos em Denis Piel, lembrando as veias de uma folha muito ampliada ou a asa de um insecto.¹⁶

Penone explora a impressão da sua pele, assim como a sua textura, utilizando meios como o carvão e a grafite. Refere que a “Grafite é carbono que foi sujeito a uma enorme pressão durante milhões de anos e que se poderia ter tornado carvão ou diamantes”¹⁷, aludindo para o facto de que a “Grafite é eternidade, o mais alto padrão de dureza, que se tornou o mais alto padrão de maciez, um traço deixado na taiga por lápis de grafite é eterno”¹⁸.

Nesta consideração pelo trabalho de Penone, revela-se um tema importante na sua obra: a exploração das relações e fronteiras da natureza com o ser humano, duas entidades que se tornaram muito distantes na sociedade ocidental. Ele esforça-se para

¹⁶ PENONE, Giuseppe, *The imprint of drawing L'impronta del disegno*, New York, Catherine de Zegher, 2004. p.106.

¹⁷ Idem, p. 114.

¹⁸ Idem, p. 114.

manter o contacto físico, sensual e poética entre os dois. Em trabalhos recentes, como “*Hand # 1*”, 1997 e “*Left Little Finger*”, 2001¹⁹, há uma referência importante para o sentido do tacto e as impressões digitais. Penone sugere uma relação entre os dedos e os galhos de uma árvore (*Alpi Marittime, Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968-78)²⁰, em que as linhas das suas impressões digitais parecem (re)criar os anéis de crescimento de uma árvore, onde a cartografia da sua identidade se confunde com a da floresta.²¹ Realizou, ainda, uma série de trabalhos “Impressão do Desenho” em que espalha grafite nas suas mãos e suja o papel, deixando neste marcas da sua presença. Ele pode apagar essas impressões ou deixá-las visíveis, mas a verdade é que o desenho não pode existir sem o papel, deixando assim a marca que é o desenho do seu corpo²². A sua impressão digital, é a única marca da sua identidade. Penone concentra o seu trabalho na ideia de deixar marcas no espaço, como uma espécie de cartografia de identidade. É um gesto claramente sensual que sugere que o artista é um núcleo do seu ambiente – um mundo no qual ele é criador e participante²³.

Neste projecto, quando utilizo a impressão da minha pele, a intenção também é deixar visível as suas marcas, fazendo revelar a sua cartografia, que se confunde com o mapa. É uma forma de representar o natural como última fronteira do corpo com a fronteira dessa natureza que é a cartografia. Marcas essas que se traduzem na minha presença, ou passagem por esses lugares, com os quais tenho uma relação íntima.

2.2. A percepção dos mapas

No ponto anterior, debruçamo-nos sobre alguns aspectos mais problemáticos da representação da pele. Um deles é a analogia que se estabelece com a representação cartográfica.

Este ponto procura explorar esse lado das imagens análogas da pele, os mapas e a cartografia, na dimensão artística que a apropriação dos seus códigos muitas vezes revela.

A palavra mapa teve origem na idade média, quando era utilizada exclusivamente para designar as representações terrestres. Durante esse período os mapas e

¹⁹ Idem, pp. 30-33-98.

²⁰ Idem, pp. 74-115.

²¹ PENONE, Giuseppe, *The imprint of drawing L'impronta del disegno*, New York, Catherine de Zegher, 2004. pp. 68-115.

²² Idem, pp. 113-115.

²³ PENONE, Giuseppe, *The imprint of drawing L'impronta del disegno*, New York, Catherine de Zegher, 2004. pp. 72-73.

representações gráficas assumem características particulares, predominando a ilustração e a alegoria²⁴.

A definição de mapa, segundo o dicionário cartográfico²⁵: *“é uma representação gráfica, em geral uma superfície plana e numa determinada escala, com a representação de acidentes físicos e culturais da superfície da Terra, ou de um planeta ou satélite. As posições dos acidentes devem ser precisas, de acordo, geralmente, com um sistema de coordenadas. Serve igualmente para denominar parte ou toda a superfície da esfera celeste”*.

Mas para além desta definição mais enciclopédia, o que faz um mapa? Segundo Williem Owen, os mapas habitam o reino da verdade, são representações figurativas de dimensões, atributos e relações das coisas no mundo físico ou lógico, reproduzido numa escala menor o seu tamanho real.²⁶

O mapa pode ou não ter carácter científico especializado, cobrindo um território mais ou menos extenso. Na realidade, qualquer coisa pode ser mapeada, desde lugares, corpos, histórias, empresas, galáxias, etc.²⁷

O interesse pelos mapas resulta de uma simbiose entre o fascínio por um lugar, mediante um sistema de signos complexo e minucioso, e o espanto de captar tantos e tão vastos espaços numa imagem reduzida. O mapa, sendo um conjunto de códigos, permite a criação de signos que, para os conseguirmos identificar e interpretar, precisamos de os conhecer. O mapa tem como função, pois, de tornar visível o invisível. Todo o conhecimento que possuímos dos mapas tem uma forte componente visual. O utilizador usa o mapa quando tem necessidade de obter uma informação útil e precisa.

Segundo Rudolf Arnheim, mapa é uma imagem icónica, uma analogia que retrata determinados rasgos visuais dos objectos que representa. A sua leitura implica três géneros de informação icónica; a simples consulta que se traduz por uma resposta imediata a uma determinada questão posicional ou relacional, em que a atenção se centra num facto específico; o “olhar as coisas” em que as cores e as formas dos mapas devem oferecer espontaneamente as qualidades perceptivas que levam as respostas visuais às perguntas explícitas e implícitas do usuário; e a expressão dinâmica das formas e das cores entendida como uma propriedade de toda a percepção, em que são

²⁴ LEÃO, Lucia, “labirintos e mapas do ciberespaço”, in *Interlab, Labirintos do Pensamento Contemporâneo*, p. 15.

²⁵ OLIVEIRA, C. *Dicionário Cartográfico*. Rio de Janeiro: IBGE. 1983.

²⁶ OWEN, Willian, “Beyond the Horizon”, in *Mapping, an illustrated guide to graphic navigational systems*, pp. 10-11.

²⁷ Idem.

as qualidades expressivas dos mapas que transportam os dados do estímulo das leituras²⁸.

O que caracteriza, de facto, um mapa bem concebido e bem realizado é ser visualmente eficaz, convincente, desconcertante, instrutivo, surpreendente, divertido, tanto pelos seus efeitos como pelas informações que fornece.²⁹

Na elaboração de um mapa há sempre um processo de mediação que transforma dados da realidade objectiva numa narrativa subjectiva. É com base neste processo que reside o principal interesse destas imagens para o projecto que aqui se apresenta.

A relação entre a cartografia e a prática artística do desenho é muito estreita a começar pelos pais fundadores da cartografia moderna, Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti, e Gerardus Mercator, ao mesmo tempo artistas, engenheiros e cientista³⁰.

O que poderíamos designar como a apropriação artística dos mapas, identifica mapas que assumem funções narrativas, plásticas ou outras, reorganizando o mundo através da construção de uma ficção ou de uma realidade alternativa, que não a orientação espacial. Estes mapas, embora fujam a qualquer tipo de caracterização unívoca, têm a intenção de criar visualizações no espaço, mas também no tempo, de um problema que é geralmente mais extenso do que a mera preocupação geográfica ou cronográfica. As preocupações técnicas de organização dos dados são mais livres e poéticas sem ter a preocupação ou o objectivo de orientar o utilizador.

Alguns trabalhos de artistas plásticos contemporâneos desenvolvem-se como mapeamentos que coabitam com formas narrativas, como os exemplos que a seguir se referem.

²⁸ ARNHEIM, Rudolf, *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1989, p.197.

²⁹ Cf. as obra de Edward R. Tufte, *Envisioning Information*, e *The Visual Display of Quantitative Information*, Graphics Press, Cheshire, 1983 e 1990, respectivamente.
Monsaingeon, Guillaume, *Mappamundi*, (cat. exp.). Lisboa, Museu Colecção Berardo, 2010, p. 7.

³⁰ Monsaingeon, Guillaume, *Mappamundi*, (cat. exp.). Lisboa, Museu Colecção Berardo, 2010



Fig.11 Harry Beck's Map of the London Underground 1933

Neste mapa Harry Beck representou o metro de Londres em 1933 e a sua concepção foi baseada em diagramas de circuitos elétricos. Beck percebeu que quando um viajante utiliza o metro, não lhe importa a sua localização geográfica, mas sim como chegar ao destino, e onde mudar de linha. Por isso Beck ignorou as verdadeiras formas, endireitando-as e tornando-as assim mais simples de entender. Utilizou linhas horizontais, verticais e diagonais, em conjunto com diferentes cores, para representar os circuitos e bolas para assinalar as estações, ignorando as distancias reais. Isso permitiu-lhe revelar as estações de forma mais clara, tornando assim o mapa de fácil leitura.

Este mapa tornou-se assim um ícone contemporâneo que ainda hoje, após várias adaptações, em que novas estações foram inseridas e outras retiradas, continua a ser utilizado³¹.

³¹ DESIGN & TECNOLOGY, Study Topics – *Becks London Underground Map*. (Consultado em 10 Maio de 2011). Disponível em <http://www.design-technology.info/alevelsubs/site/page5.htm>.

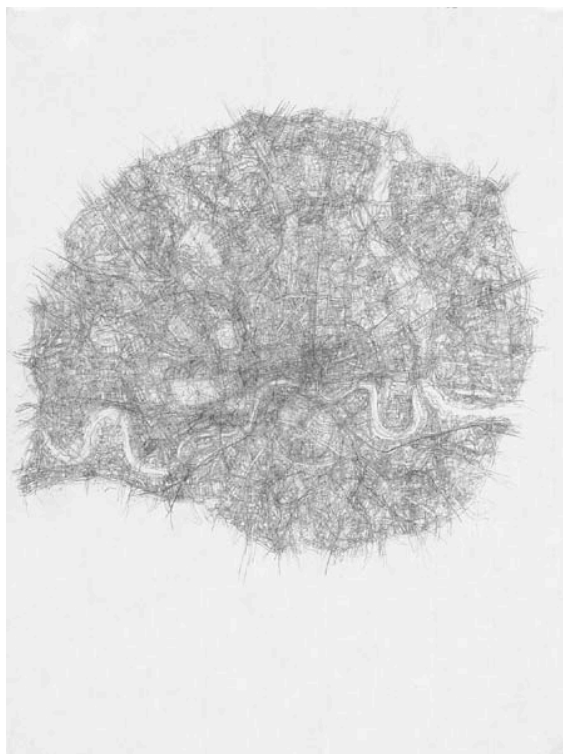


Fig.12 Kathy Prendergast, *City Drawings Series (London)*, 1997.

Kathy Prendergast é outra artista que explora os mapas no seu trabalho. Em 1992 inicia uma série de “Desenhos de Cidade”, onde começou a desenhar mapas de capitais de todo o mundo, numa narrativa que transporta o imaginário para o desenho ou imagens. Cada mapa é composto de linhas delicadas que retratam as principais vias e ruas de uma cidade como se fossem as veias e artérias do corpo humano. Aqui também existe uma relação do mapa com o corpo, que faz realçar, pretendendo que o espectador leia o corpo como uma paisagem³².

³² MORRIS, Frances - Art Now: Kathy Prendergast: *City Drawings*, 1997. (Consultado em 25 Abril de 2011). Disponível em <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artnow/kathyprendergast/default.shtm>



Fig.13 Joyce Kozloff, Boys 'Art # 2: Nagasaki 2003

Joyce Kozloff, dedicou a sua atenção como artista a explorar questões de identidade cultural através do mapeamento de diversas culturas. Inspirada na experiência e conhecimento que adquiriu através de viagens a cidades de todo o mundo. Geralmente usa mapas (reais ou imaginários), no seu trabalho combinando elementos decorativos e culturais, tais como motivos, letras, citações, e outras referencias visuais, revelando histórias étnicas de uma cidade³³.

³³ KOZLOFF, Joyce. (Consultado em 10 Maio de 2011). Disponível em <http://www.joycekozloff.net>.



Fig.14 Qin Ga, Long March Project, Beijing, 2002, Fotografia, 165 x 120 cm.

Qin Ga utiliza a pele como suporte a ser mapeado. A tatuagem que faz nas suas costas, no contexto *The Long March*, implica ainda mais o corpo do artista e explora os limites e resistência física. Usa o corpo como maneira de romper com práticas tradicionais estéticas, incluindo noções contemporâneas da identidade chinesa. Ga interessa-se por processos da arte e do corpo. Para o artista o corpo é uma plataforma dividida entre relações históricas locais e identidade colectiva, teórica e prática, arte e história cultural. Nesta imagem o seu corpo modifica-se, e o mapa da China tatuado nas suas costas fica enriquecido com um novo trajecto. A pele cartografada, enquanto encontro com o mundo³⁴.

³⁴ MONSAINGEON, Guillaume, *Mappamundi*, (cat. exp.). Lisboa, Museu Colecção Berardo, 2010.



Fig.15 Karen O'Leary, Mapa de Londres, papel recortado, 30 x 22 cm. 2009

O conceito de Karen O'Leary consiste na utilização de mapas originais de cidades mais populares do mundo, onde ela corta à mão grandes blocos da cidade, para revelar ruas, terra e água. São trabalhos detalhados onde se removem cuidadosamente pedaços desnecessários, criando um forte contraste entre o sólido e o vazio. O'Leary diz *“Esses mapas revelam a densidade e a delicadeza de uma cidade moderna com um único elemento e subtilezas infinitas”*. E continua *“Imagine todos os sons, os cheiros e os sentimentos de estar numa grande cidade. Estou a tentar transferir isso para o papel sem usar palavras, apenas usando um x-acto”*³⁵.

³⁵ YORK-WORTH, Maggie - Karen O'Leary: *Cut-Out Maps* (Consultado em 10 Maio de 2011). Disponível em <http://www.coolhunting.com/design/karen-olearys-c.php>.

3. ASPECTOS METODOLÓGICOS E PROCESSUAIS DO PROJECTO

Este ponto, trata o processo seguido no desenvolvimento do projecto de investigação. Após ter realizado o enquadramento conceptual do projecto e a contextualização das principais referências teóricas, procede-se à caracterização da prática desenvolvida.

3.1. A pele como fronteira

A ideia de representar a pele surgiu na sequência de um projecto em torno do Teatro Anatómico do Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar. Tendo feito vários estudos neste espaço, retirei impressões do cadáver utilizado como suporte para o estudo comparado de anatomia. Esta primeira experiência sugeriu o desafio de representar o território inexplorado, misterioso e incógnito da pele, através da recolha e representações de impressões, de várias partes do corpo. Neste contexto a realização do trabalho dos ex-votos surgiu na sequência da exploração, na cadeira de Desenho e Performatividade, do corpo e a utilização da pele como forma de representar o próprio corpo (ver ANEXO II, p. 60), e constituiu uma aproximação ao tema.

O procedimento adoptado foi feito em diferentes fases, redireccionando para o meu próprio corpo o processo anteriormente realizado: colocando pó de grafite ou de carvão de forma a cobrir parte da minha pele, de seguida coleí tiras de fita adesiva transparente retirando assim as impressões. Depois digitalizei-as e ampliei alguns pormenores das digitalizações.

Comecei por fazer registos, num processo de representação e calco dessas ampliações, através da acção insubstituível do desenho. A relação que estabeleço com cada impressão e (ampliação) é a cópia e é a partir desta que efectuo uma nova cópia, uma nova (re)criação. Aproprio-me da representação, como exploração dos conceitos de reprodução e cópia. Deste processo resultaram uma série de desenhos, que me sugerem um conjunto de morfologias, com várias expressões como territórios ou paisagens, mapeamentos visualizados de forma distanciada. Daí a sugestão e relação com o mapa que espontaneamente se criou.

A partir daqui começo a transpor e reportar as impressões retiradas da minha pele, colando-as em vários mapas dos quais me aproprio. Mapas estes com diferentes conotações narrativas, que posteriormente são recortados. A escolha do próprio mapa

acaba por revelar intenções diferentes. Vai-se estabelecendo uma relação mais ou menos autobiográfica com o mapa, deixando em aberto a identificação do espaço.

O mapa é antes de mais uma narrativa, uma conquista de um território, uma viagem ou espaço e, ao mesmo tempo, um documento que fica disso. É esta relação, de confluências e conflitos, que o projecto estabelece entre a pele e o mapa.

Este projecto engloba várias séries, que embora explorem um assunto comum, abordaram-no com matizes distintas, com pequenas variações no tempo de execução, no formato do suporte e na forma de registo.

A primeira série de desenhos, “Morfologias”, realizada entre Fevereiro e Abril de 2010, centrou-se na cópia fiel da representação através do desenho e da grafite, sobre papel, das ampliações das impressões retiradas da minha pele, ilustrada através das figuras seguintes.

Na fig. 16, pode observar-se uma ampliação da impressão recolhida da minha pele, através impregnação de carvão e da grafite, de seguida retirada com a fita adesiva, digitalizada e ampliada. Pormenores como este serviram de base para os desenhos de representação da pele desta série.



Fig. 16 Eugénia Pequito, 2010. Ampliação da impressão da minha pele, fita adesiva e grafite

Na fig. 17, pode observar-se um desenho realizado sobre um suporte de papel comum de formato rectangular, tamanho A5. É realizado a partir das imagens referidas anteriormente. É um registo gráfico onde a linha predomina, dada por vários graus de

dureza do lápis de grafite, que geram nuances e níveis de contraste de claro/escuro. É um registo gráfico demorado e longo, com uma gestualidade precisa, minuciosa e ritmada, resultando em imagens com variações morfológicas. Procurava uma representação da estrutura superficial da pele, preenchendo todo o suporte.

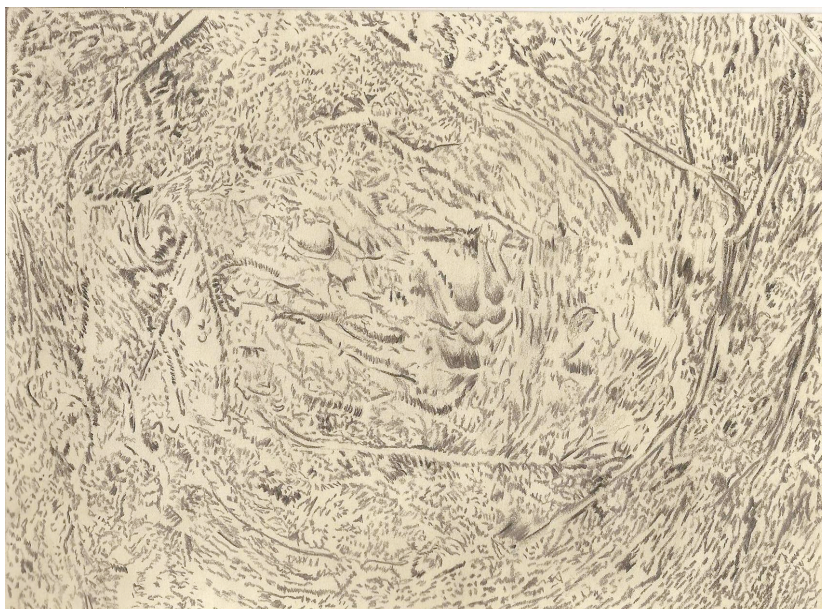


Fig. 17 Eugénia Pequito, Morfologias 2010. Grafite sobre papel,

A segunda série de desenhos, “Paisagens”, foi realizada entre Abril e Junho de 2010.

Na fig. 18 e 19, podem observar-se dois desenhos realizados sobre um suporte de papel Arches, satinado, 100 % algodão com 300 g/m², de formato rectangular, com 26 cm x 36 cm.

O processo foi idêntico aos desenhos anteriores, desde o material de registo gráfico utilizado à técnica de execução. Varia apenas a escala do suporte que passa a ser maior dimensão, assim como na expressão da imagem que deixa de ocupar todo o formato e passa somente a ocupar uma parte. Nestes desenhos houve uma despreocupação com a reprodução fiel dessas ampliações. Interessou-me descontextualizar o referente de modo a transformar a imagem em algo ambíguo, enfatizando algumas partes e excluindo outras num registo descomprometido e abstratizante em que os aspectos formais e compositivos ganham relevância. Resultaram assim um conjunto de morfologias, com várias expressões que sugerem cartografias/territórios ou paisagens, mapeamentos visualizados a grande altitude

Da analogia destas imagens da pele, da sua sugestão, surge então a relação e o interesse pelos mapas.



Fig. 18 Eugénia Pequito, 2010. Paisagens. Grafite sobre papel, A3



Fig. 19 Eugénia Pequito, 2010. Paisagens. Grafite sobre papel, A3

Este foi o ponto de partida para o conjunto de trabalhos que tenho vindo a realizar durante o segundo ano do projecto, e que correspondem à terceira série de desenhos, “Cartografias”.

3.2. Construindo o desenho – Traçar, colar, cortar

Frederico Zuccaro referiu sobre o desenho interno: *“direi que por desenho interno entendo o conceito formado na nossa mente para poder conhecer qualquer coisa e obrar externamente conforme a coisa pretendida”*³⁶.

O desenho interno refere-se à ideia, ao que é entendido no pensamento e que se revela no desenho externo, definido por Zuccaro nestes moldes: *“Portanto digo que o disegno externo não é mais do que aquilo que aparece com forma delimitada sem substância corpórea: simples delinação, circunscrição, medida e figura de qualquer coisa imaginada e real”*³⁷.

³⁶ ZUCCARO, Frederico, *Idea dos pintores, escultores e architectos*, 1607, I. p.573.

³⁷ ZUCCARO, Frederico, *Idea dos pintores, escultores e architectos*, 1607, I. p.574.

A partir desta definição de desenho pensada por Zuccaro, entre o que é interno e externo, evidencia-se uma lista de outros conceitos separados, mas relacionáveis entre si. Assim do lado do interno está o inteligível, o pensamento, a ideia, e do lado do externo o, sensível, a mão, matéria e expressão, o fazer e a forma que dele resulta.

Convocar esta dicotomia entre desenho interno e o externo, entre a ideia e a forma, a ideia e a matéria, no campo de ensaio deste projecto, é assumir a pele, como problema do desenho, na sua dupla condição de conceito e de forma. Por um lado, a pele surge associada ou dependente da forma do corpo. Por outro, a representação da pele está frequentemente desligada do próprio corpo e assume-se apenas como expressão de uma matéria, como o carvão e a grafite no caso de Penone, visualizada como textura.

Em Vesalius e Ribera, os desenhos são feitos num contexto onde esta dicotomia estrutura a representação. Existe o domínio da ideia, da racionalidade, e por outro lado aquilo que é do domínio da matéria, da imagem que resulta do acto de estar, de fazer, tal como disse Denis Piel sobre a fotografia, de estar lá naquele momento e de fotografar aquilo que não devia ter fotografado. Por outro lado, no caso de Penone, a representação surge na produção da própria imagem, como resultado das possibilidades operativas da grafite e do carvão.

Este projecto não escapa a esta dicotomia estruturante do acto de desenhar, ou seja, naquele momento em que a ideia de pele se relaciona com a matéria do desenho. Neste caso o que vem primeiro são as imagens potenciadas pela matéria do desenho, como se o desenho externo fosse a base de toda a concepção, só depois as próprias imagens expressas pela ideia, surgida desse contacto com a grafite, das marcas deixadas dos vários acidentes que aconteceram.

Podemos então considerar que o desenho começa, neste projecto, pelos materiais e por um conjunto de acções, acabando a ideia por ser gerada pela influência da própria matéria.

Pensar em acções geradoras de uma poética visual é perceber que essas acções são impregnadas de sentidos.

Quais as dificuldades que foram surgindo ao longo do processo deste projecto? Porque escolhi o uso do carvão e da grafite? Qual a relação dos meios com ideia de pele? Qual a memória histórica que os meios que utilizei têm relativamente à própria prática do desenho? Qual a relação da acção com o gesto? Porque utilizei as imagens

ou impressões da pele, na relação com os mapas? Como lidar com a textura, em termos de impressão? Como represento uma coisa (pele) que não tem forma?

Estas perguntas são estruturantes não só da descrição e reflexão deste relatório, mas também do processo de decisões ao nível da prática.

Em primeiro lugar, começo por dizer que o corpo ou um membro têm forma, mas a pele não. O que a define é essencialmente a textura que associamos a um objecto.

No meu trabalho, adapto, aquilo que são os meios do próprio desenho, de forma a enaltecer o invisível. Para isso recorro ao uso do carvão e da grafite, procurando explorar o meu envolvimento físico com os materiais através da pressão e da impressão. Passo agora a descrever o processo e metodologia adoptados no desenvolvimento do projecto de investigação:

As primeiras impressões recolhidas da pele, a partir do uso do pó de carvão, não foram satisfatórias. Após a colocação do carvão na minha pele, e quando retirada a impressão com a ajuda da fita adesiva, constatei que esta perdia alguma informação. A textura da pele perdia definição, podendo mesmo dizer que em algumas partes o registo ficava imperceptível, indefinido e sujo, talvez pela saturação do carvão.

Optei então pelo uso do pó de grafite, apesar deste ser mais claro e ter um certo brilho devido à adição de gordura, derivada da presença de argila na sua composição. Com este meio consegue-se definir melhor a superfície da pele.

É com recurso ao pó de grafite que passei a retirar a textura da minha pele. Aplico o pó de grafite sobre a minha pele que serve de molde, para tornar visível as impressões, os limites e fronteiras, desenhando territórios minuciosamente construídos, modelando a sua intimidade e ambiguidade revelando as marcas deixadas pelo tempo.

A escolha da fita adesiva foi determinante neste processo. Nem todas eram adequadas para este fim, por terem muita espessura ou opacidade e não conseguirem transpor toda a informação inerente à textura da pele. Depois de ultrapassado este obstáculo, começo por colar tiras de fita adesiva com uma largura de cerca de 5 cm, fina e transparente, sobre a pele previamente impregnada de pó de grafite. Fazendo pressão, com a acção das mãos, sobre a fita adesiva, transferem-se as impressões produzidas pelo pó de grafite em contacto com a superfície da pele, materializando o registo que se pretendia.

Depois deste processo concluído, retiro a fita adesiva com cuidado para manter a autenticidade do registo. Resultam em fortes marcas carregadas de materialidade e

visibilidade. Como na gravura, a pressão do corpo pode deixar cortes e sulcos profundos: no caso do desenho deixa registo e densidade da cor.

A seguir colo-as no meu espaço afectivo, de forma a construir os meus contextos narrativos, na imagem de mapas apropriados, previamente decalcados para uma folha de papel vegetal ou película de poliéster. Estes mapas, com cujos espaços tenho fortes afinidades, são os suportes onde deixo as minhas marcas, pessoais. Repito este gesto várias vezes até cobrir todo o suporte. A colagem das impressões da pele no suporte não é feita de forma aleatória. Obedece a princípios formais e compositivos conforme o contexto e a narrativa do trabalho em questão.

Após este processo, recorto o desenho, recorrendo ao uso de um bisturi como se fosse um lápis. O acto de cortar, é o equivalente ao acto de desenhar, como refere Richard Serra: *“To cut is to draw a line, to separate, to make a distinction”, “...The cut as line defines and redefines structure”*³⁸.

Ao cortar, removo o desnecessário, deixando as informações mais importantes. Formalizo narrativas através de um conjunto intrincado e permeável de estratégias gráficas e retóricas (relação positivo – negativo) multiplicação de pontos de vista e ambiguidades.

Esta lógica do desenhar com um instrumento cortante é visível também nos papéis recortados no desenho de Henri Matisse. Recorrendo às suas próprias palavras: *“Dibujar con tijeras. Cortar en vivo en el color me recuerda la talla directa de los escultores. Esas imágenes de timbres vivos y violentos son producidas por las cristalizaciones de los recuerdos de circo, de los cuentos populares y de los viajes”*³⁹. Matisse fazia recortes dos seus próprios papéis previamente pintados a guache de cores planas, como estratégia para resolver os problemas da forma e do espaço, do contorno e da cor, da estrutura e da orquestração, que tentou desde sempre conciliar⁴⁰.

É desta forma que os meus desenhos são realizados. Vou cortando, fazendo uma selecção daquilo que quero ou me interessa, rejeitando tudo o que acho que está a mais, que não faz parte do contexto narrativo, sugerido pelo mapa.

O recorte dos meus trabalhos é como que uma espécie de rendilhado, que fazem lembrar o processo de produção de uma toalha ou colcha de croché.

³⁸ SERRA, Richard (1994). *Richard Serra: Writings, Interviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1987. p.179.

³⁹ MOLINA, Juan José Gómez (coord) - *Las Lecciones de Dibujo*, Madrid, Catedra, 2006, p.613.

⁴⁰ MATISSE, Henri, *Recortes*, Lisboa, Taschen, 1998, p. 9.

O acto de cortar é um acto performativo. Faz parte da poética do meu trabalho onde exploro o gesto como meio de registo e de forma a tornar visíveis as marcas deixadas pela presença do corpo.

O papel sempre foi a metáfora da pele, como se revela no “The pillow book”, um filme realizado por Peter Greenaway em 1996, baseado no livro escrito por Sei Shonagon, onde o corpo serve de suporte para a caligrafia. Uma jovem chamada Nagiko recebe um presente de aniversário do seu pai, um calígrafo célebre, que resolveu desenhar uma escrita de caracteres de boa sorte no rosto da criança. Quando Nagiko se torna mulher, a sua vida sexual irá ser marcada por aquele voto. O filme estabelece a partir daqui um paralelismo entre a pele e o papel, estruturante da relação que o desenho e a caligrafia sempre mantiveram com o corpo, e que é transversal aos processos deste projecto.

Por questões de espaço vou focar apenas três trabalhos desenvolvidos durante este ano sendo que os outros configuram problemáticas semelhantes. (ver ANEXO I)

3.2.1. Cartografia I

Na fig. 20, pode observar-se um desenho realizado sobre um suporte de papel de esquisso, 90 gramas, com a dimensão de 42X60 cm. Foi realizado através do processo referido anteriormente. Neste caso uso algumas tiras de fita adesiva com pó de carvão e outras com pó de grafite para recolha das impressões da pele. O uso diferenciado destes materiais confere às impressões tonalidades distintas com uma graduação monocromática de mais claro, para a grafite, mais escuro para o carvão. Depois de retirada a impressão da minha pele, é cortada e colada num mapa, usando as tiras como instrumentos de mancha, de plasticidade elástica e de preenchimento em área. A colagem das impressões da pele no suporte não é feita, como já foi dito, de forma aleatória. Vou preenchendo os quarteirões, cortando retalhos de fita, adaptando-os à configuração do espaço narrativo, seleccionando para cada situação, diversas variações de tonalidades. Repito várias vezes até cobrir todo o suporte. Depois de preenchido, começo então a cortar como estratégia do desenho, usando o bisturi como instrumento de registo gráfico. Neste trabalho que apelido de “positivo”, corto ruas, caminhos, rotundas, rios, etc, deixando ficar quarteirões intactos, cortando somente a fita adesiva com a impressão e deixando o suporte de papel visível.

3.2.2. Cartografia XVI

Na fig. 21, pode observar-se um desenho realizado sobre um suporte de papel vegetal, com 90 gramas, com a dimensão de 42X30 cm. Neste caso uso algumas tiras de fita adesiva com pó de grafite para recolha das impressões da pele, que seguidamente colo em toda a extensão do suporte, que já tem decalcado o mapa.

Neste caso, que apelido de “negativo” por ser o processo inverso ao referido anteriormente, corto os quarteirões, para revelar avenidas, praças, caminhos, parques e ruas, bem como todo o suporte, deixando praticamente como um esqueleto um espaço afectivo. Nesta execução, a elaboração da imagem não obedece a um processo sequencial de ensaio de hipótese e correcção, porque está condicionada pelo próprio instrumento de registo gráfico que obriga a uma execução segura e determinada, do que se pretende representar. A elaboração da imagem é realizada do geral para o particular, num processamento perceptivo que não incide exclusivamente na identificação de configurações, mas na relevância perceptiva visual de elementos com alto índice de representação do geral⁴¹.

3.2.3 Cartografia XVII

Na fig. 22, pode observar-se um desenho realizado sobre um suporte de papel vegetal, com 90 gramas, com a dimensão de 42X30 cm. A técnica e a metodologia de trabalho são idênticas aos dos trabalhos anteriores. Colo as tiras de fita adesiva com as impressões em toda a extensão do suporte de papel vegetal, que já tem decalcado o mapa. As tiras, são colocadas na vertical fazendo um preenchimento em área de toda a superfície do suporte, gerando nuances monocromáticas subtis, dada pelo próprio material. O desenho insere-se numa moldura onde a estrutura morfológica se esbate e desaparece, como uma teia delicada, revelando apenas a textura da pele.

São trabalhos executados com uma gestualidade pausada e uma manualidade precisa através de um instrumento de registo gráfico de corte, com um processo de execução complexo, que usa morfologias modeladas e manipuladas através das opções do desenho.

⁴¹ VAZ, Suzana, “4 modos de desenho para uma percepção desenvolvida. O desenho do natural como método pedagógico.”, in *Psiax*, nº 2, Maio, 2003, p.35.



Fig. 20 Eugénia Pequeto, 2011. Cartografia I, Grafite/carvão, fita adesiva s/ papel, A2



Fig. 21 Eugénia Pequeto, 2011. Cartografia XVI. Grafite, fita adesiva s/ papel vegetal A3

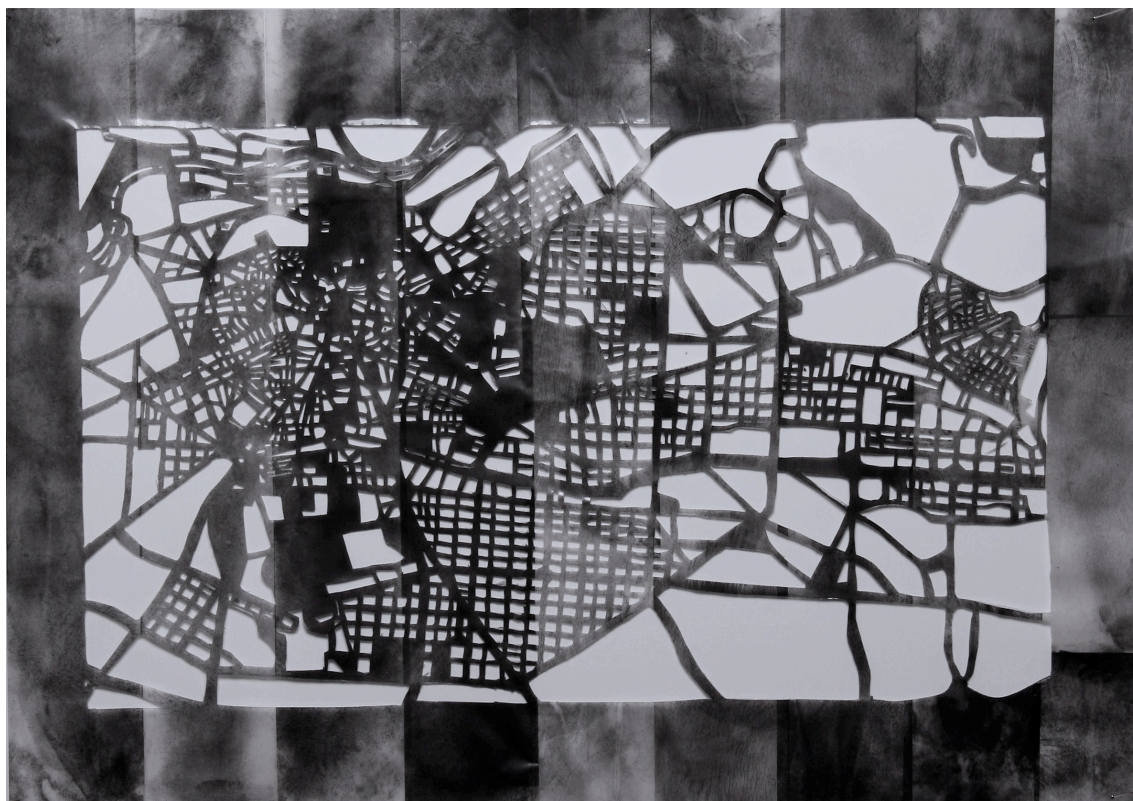


Fig. 22 Eugénia Pequito, 2011. Cartografia XVII. Grafite/carvão, fita adesiva s/ papel, A3

3.3. O uso do carvão e da grafite no processo de calco – Aspectos sobre a materialidade destes desenhos.

Como já foi referido, utilizei no meu trabalho o carvão e a grafite, como meios do desenho, por serem meios secos/abrasivos dependentes de uma necessidade implícita de pressão, assim como pela sua capacidade de reter informação quando colocados num contexto de impressão.

O carvão é um excelente meio para desenhar. Graças à característica do carbono, consegue produzir uma grande variedade de tons do mais claro ao negro intenso. Outra das particularidades do carvão é poder esfumar-se facilmente com diferentes meios na superfície.

As razões que me levaram a recorrer ao carvão e à grafite, para além da sua capacidade de retenção dos traços e relevo da pele, é a sua modéstia e simplicidade, como sublinhou James Watrous⁴². A pele serve de suporte para a aplicação do carvão ou da grafite em pó. O material é espalhado sobre a área da pele que se pretende representar, saturando o suporte. Apesar do carvão e da grafite terem um poder de tingimento e de cobertura limitado, a sua aplicação sobre uma superfície texturada e

⁴² WATROUS, James, *The Craft of Old-Master Drawings*, cap.VI, p.130

gordurosa como a pele, garante o recobrimento necessário para a transferência de informação que se pretende. A pele como o papel apresenta texturas diferenciadas, poros, onde as partículas do carvão e grafite se depositam de forma irregular, gerando sombreamentos tonais, dependendo da quantidade de material depositado. A quantidade de carvão ou grafite que fica agarrada à superfície adesiva da fita é determinada pela porção de cola existente nesta e pela pressão que é exercida quando esta é colada sobre a pele, aspectos essenciais para a definição dos traços e relevos da mesma. A cola funciona como um importante fixador destes meios⁴³.

O uso do carvão, neste contexto, foi usado nalguns trabalhos, tendo verificado que o resultado das impressões obtido não tinha uma definição tão precisa da textura da pele. Esta simbiose entre textura explícita e mancha esfumada característica das propriedades do carvão, foi assumida e integrada na elaboração dos primeiros trabalhos.

Por outro lado, o resultado das impressões retiradas através do uso da grafite, ao contrário do carvão, têm uma maior definição, retendo grande parte da informação da pele, facto que se deve à composição da própria grafite que incorpora argila e água e a torna mais gordurosa.

Após a recolha das impressões, seja através do uso do carvão ou da grafite, as fitas são coladas no suporte. A variação opaca ou transparente deste, gera respectivamente maior ou menor nitidez e contraste na leitura das impressões neste contexto.

⁴³ TORRES, Baltazar. "Carvão", in *O exercício do desenho na coleção da FBAUP*, Porto: O Museu FBAUP, 1999/2000, p.5.

CONCLUSÃO

A anatomia sempre me despertou um interesse particular. A oportunidade de poder explorar um dos seus aspectos através do desenho transformou-se assim num acto quase inato.

A pele, neste contexto, surge como o grande desafio. Fronteira, limite, plena de significados, quase sempre relegada a segundo plano nesta disciplina (desenho anatómico), constituiu o ponto de partida deste trabalho.

Surge a analogia com os territórios. As texturas, as morfologias, os sulcos, os rios, os muros, as ruas, avenidas e bairros da cidade, um intrincado sistema de relações que uma visão microscópica da pele também deixa revelar na sua essência. Também aqui o papel de outra pele, a fronteira entre a massa terrestre e a atmosfera, diversificada, diferente, lembrando as impressões, também elas representações unipessoais e intransmissíveis de uma realidade.

Apesar destes suportes terem uma componente formal muito marcante, o exercício do desenho faz-se de uma forma fluida, livre e tendencialmente abstratizante. As tradicionais linhas do desenho foram substituídas pelos recortes, conduzindo à ausência do próprio suporte (negativo), que define os principais aspectos compositivos e formais, conjugados com as diferentes impressões da pele e processos de fixação ao suporte (orientação, sobreposição, dimensão, extensão, etc.), bem como com as diferentes nuances originadas pela quantidade de grafite presente na impressão.

No ponto dois do presente relatório, fez-se uma abordagem às imagens da pele, como foi tratada ao longo do tempo por alguns artistas, e ainda, uma distinção entre dois tipos de mapas: cartográficos e artísticos. Enquanto os primeiros, obedecem a um código estabelecido, que está sujeito a regras e normas estipuladas, o mapa artístico obedece às regras estabelecidas pelo próprio artista, ditadas pela sua sensibilidade, personalidade, vivências, interesses, sentimentos e emoções, impulsos e obsessões. Nesta medida, no meu trabalho, o mapa não é encarado na sua dimensão puramente informativa e de representação técnica, mas enquanto a cartografia de locais que são relevantes na minha vivência e história pessoal, que desta forma é partilhada com o espectador.

No terceiro ponto, abordaram-se os meios, materiais e os procedimentos do desenho tendo como exemplos três dos trabalhos desenvolvidos. O meu trabalho aproxima-se do trabalho desenvolvido por Penone na medida em que ambos realizamos

‘paisagens da pele’ a partir da exploração dos mesmos meios, técnicas e procedimentos do desenho e, de certa forma, ambos pretendemos deixar marcas nos locais por onde passamos. Enquanto Penone explora outras técnicas de expressão e de inscrição, no meu caso, interessa mais prosseguir na exploração dos meios, técnicas e procedimentos do desenho e da gravura.

Também a obra de Denis Piel foi inspiradora para o meu trabalho. Apesar da técnica explorada por Piel ser distinta da minha, aproximam-nos a forma de ver e de dar visibilidade à pele, através de um olhar macro sobre a pele, ampliando-a.

A pele é um tema inesgotável de exploração no desenho. Muitos territórios ficam por explorar. Como numa espécie de expedição o percurso que ainda agora começou, tem vários trilhos com hipóteses de percorrer, explorando as capacidades da representação através do desenho proporcionada pela capacidade de simbiose destas “peles”.

Concluindo, considero que o projecto desenvolvido é pertinente no âmbito da prática e investigação em arte, nomeadamente no que concerne à representação da impressão da pele na arte, que se revelou quase inexistente, havendo muito poucos artistas que se dedicaram e dedicam à exploração desta temática. O presente relatório é um contributo para a disciplina do Desenho, de forma a dar visibilidade à impressão da pele, procurando criar uma forma distinta para (re)significar a leitura e interpretação dos mapas, relegando para um segundo plano a simbologia convencionada, os seus códigos, a sua conotação, sentido e objectivos e procurando criar a minha própria cartografia.

Neste contexto e como forma de dar continuidade à investigação deste tema, fica em aberto a exploração destes aspectos através da gravura, que considero ter um processo de trabalho similar e com grandes perspectivas de aprofundamento de ideias nesta área. Aliado à exploração desta técnica, pondero explorar a sua combinação com outros materiais, entre os quais a tinta-da-china.

BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM, Rudolf, *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1989.

BROWN, Jonathan (1992). "*Jusepe de Ribera, grabador*". In SÁNCHEZ, Alfonso Pérez; SPINOSA, Nicola (eds.). *Ribera* (cat. exp.). Madrid: Museo del Prado, Junio-Agosto de 1992.

FLANAGAN, Mary and **BOOTH**, Austin, *Re:skin*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2006.

GOMBRICH, Ernest H., *Arte e ilusão*, Um estudo da psicologia da representação pictórica, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2007.

LEÃO, Lucia org., *Interlab, labirintos do pensamento contemporâneo*, São Paulo, Editora Iluminuras Ltda, 2002.

LEITE, José, *Santos de Cada Dia*, Tomo II, Braga, Editorial A. O, 1987.

LOPES, José Maria, "Vieira Lusitano por ele mesmo: o artista como herói e o aprendiz do Desenho.", in *Psiax*, nº 4, junho, 2005.

MARQUES, Jorge, "Das funções do. Aspectos para a interpretação das imagens.", in *Psiax*, nº 3, Junho, 2004.

MARQUÉS, Manuela Mena (1992). "*Martírio de San Bartolomé*". in SÁNCHEZ, Alfonso Pérez; SPINOSA, Nicola (eds.). *Ribera* (cat. exp.). Madrid: Museo del Prado, Junio-Agosto de 1992.

MASSIRONI, Manfredo, *Ver pelo Desenho*, Lisboa, Edições 70, 1982.

MATISSE, Henri, *Recortes*, Lisboa, Taschen, 1998.

MOLINA, Juan José Gómez (Coord.), *Estrategias del dibujo en el Arte Contemporáneo*, 3ª edição, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006.

MOLINA, Juan José Gómez (coord) - *Las Lecciones de Dibujo*, Madrid, Catedra, 2006.

MOLINA, Juan José Gómez, CABEZAS, Lino, COPÓN, Miguel, *Los Nombres Del Dibujo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005.

MONSAINGEON, Guillaume, *Mappamundi*, (cat. exp.). Lisboa, Museu Colecção Berardo, 2010.

O Génio do olhar, *Desenho como disciplina*, 1991-1999, Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 2000.

OLIVEIRA, C. *Dicionário Cartográfico*. Rio de Janeiro: IBGE. 1983.

PENONE, Giuseppe, *The imprint of drawing L'impronta del disegno*, New York, Catherine de Zegher, 2004.

PENONE, Giuseppe, *Writings 1986 – 2008*, Italy, Gianfranco Maraniello and Jonathan Watkins, Bologna, 2009.

PIEL, Denis, *Facescapes*, Estoril, Way of Arts, Lda. 2008.

PONTBRIAND, Chantal (Comissário), *Geneviève Cadieux*, Canada XLIV Biennale di Venezia, 1990.

RIFKIN, Benjamin A., **ACKERMAN**, Michael J., **FOLKENBERG**, Judith. *Humam Anatomy Depicting the Body from the Renaissance to Today*, London, Thames and Hudson, 2006.

SÁNCHEZ, Gonzalo Doval, **GÓMEZ**, Alicia Gómez, **SEBASTIÀ**, Núria Gregori, *Bifurcaciones*, Darío Urzay, Madrid, Fundación ICO, 2009.

SERRA, Richard (1994). *Richard Serra: Writings, Interviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

SILVA, Vitor, “Disegno e Desenho: Dantes e Agora.”, in *Psiax*, nº 1, Março, 2002.

TUFLE, Edward R., *Envisioning Information*, Graphics Press, Cheshire, Connecticut, 1990.

UNIVERSIDADE DO PORTO. Faculdade de Belas Artes - *O exercício do desenho* na colecção da FBAUP. Porto : O Museu FBAUP, 1999/2000.

VAZ, Suzana, “4 modos de desenho para uma percepção desenvolvida. O desenho do natural como método pedagógico.”, in *Psiax*, nº 2, Maio, 2003.

WATROUS, James. *The Craft of Old Master Drawings*. Madison: The University of Wisconsin Press. 1957.

WOOD, Dennis, *The Power of Maps*, Guilford Press. 1992.

ZUCCARO, Frederico, *Idea dos pintores, escultores e architectos*, 1607.

WEBSITES CONSULTADOS

DESIGN & TECHNOLOGY, Study Topics – *Becks London Underground Map*. (Consultado em 10 Maio de 2011). Disponível em <http://www.design-technology.info/alevelsubsite/page5.htm>.

GLASGOW UNIVERSITY LIBRARY - *De Humani Corporis Fabrica Librorum Epitome*, 2002, (Consultado em 22 Abril de 2011) Disponível em <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/sep2002.htm>

MORRIS, Frances - Art Now: Kathy Prendergast: *City Drawings*, 1997. (Consultado em 25 Abril de 2011). Disponível em <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artnow/kathyprendergast/default.shtm>

KOZLOFF, Joyce. (Consultado em 10 Maio de 2011). Disponível em <http://www.joycekozloff.net>.

YORK-WORTH, Maggie - Karen O'Leary: *Cut-Out Maps* (Consultado em 10 Maio de 2011). Disponível em <http://www.coolhunting.com/design/karen-olearys-c.php>.

ANEXO I



Eugénia Pequeto, 2011, Cartografia I, 297 x 420 mm



Eugénia Pequeto, 2011, Cartografia II, 297 x 420 mm



Eugénia Pequito, 2011, Cartografia III, 297 x 420 mm



Eugénia Pequito, 2011, Cartografia IV, 420 x 594 mm



Eugénia Pequito, 2011, Cartografia V, 297 x 420 mm



Eugénia Pequito, 2011, Cartografia VI, 297 x 420 mm



Eugénia Pequito, 2011, Cartografia VII, 297 x 420 mm



Eugénia Pequito, 2011, Cartografia VIII, 297 x 420 mm



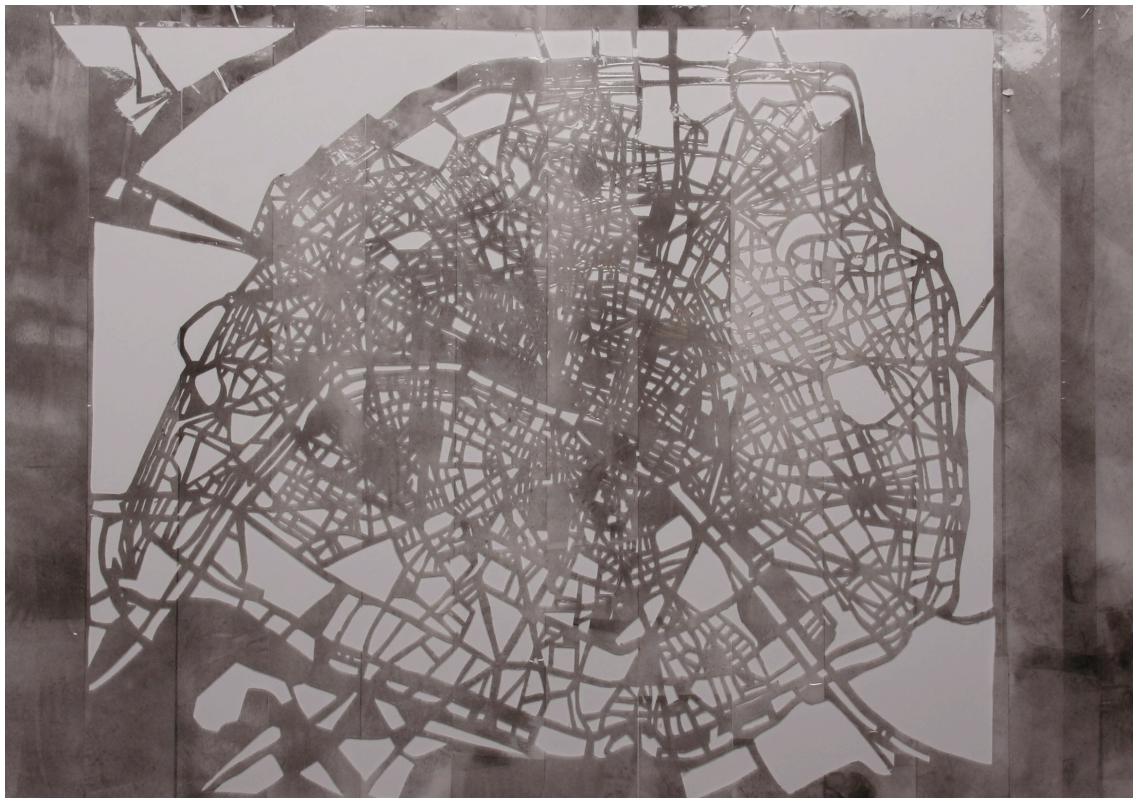
Eugénia Pequito, 2011, Cartografia IX, 297 x 420 mm



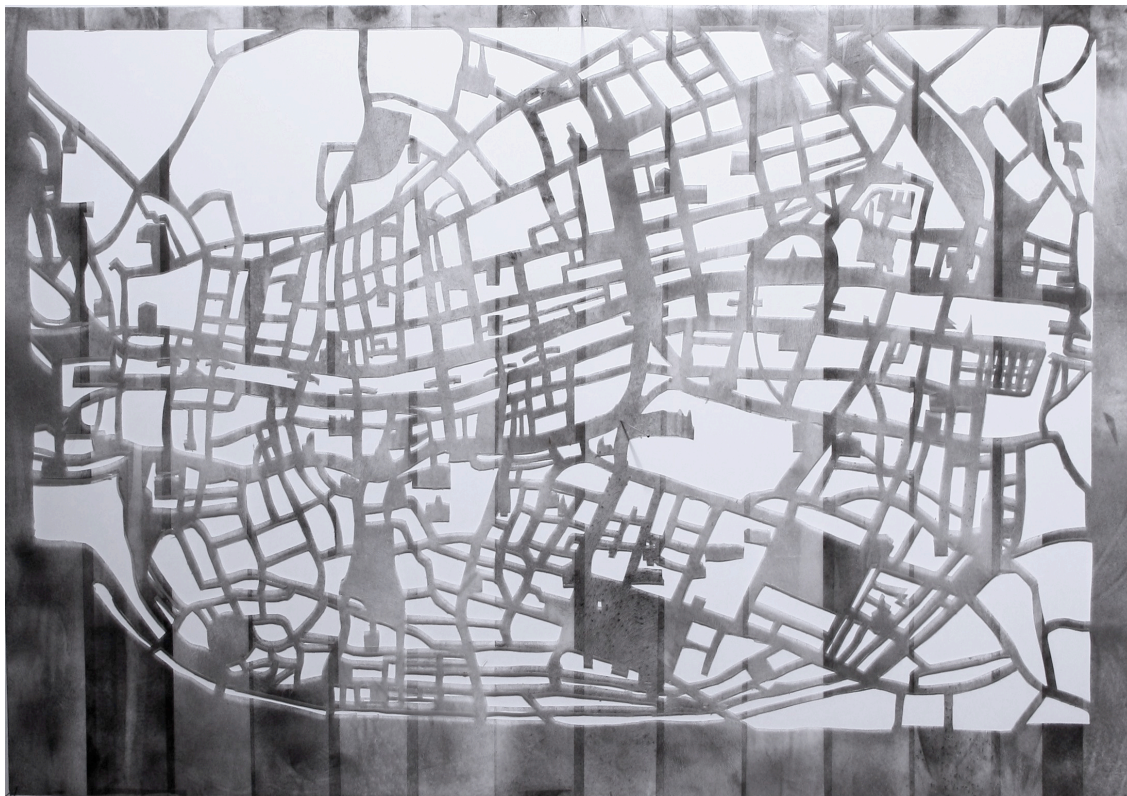
Eugénia Pequito, 2011, Cartografia X, 297 x 420 mm



Eugénia Pequito, 2011, Cartografia XI, 420 x 594 mm



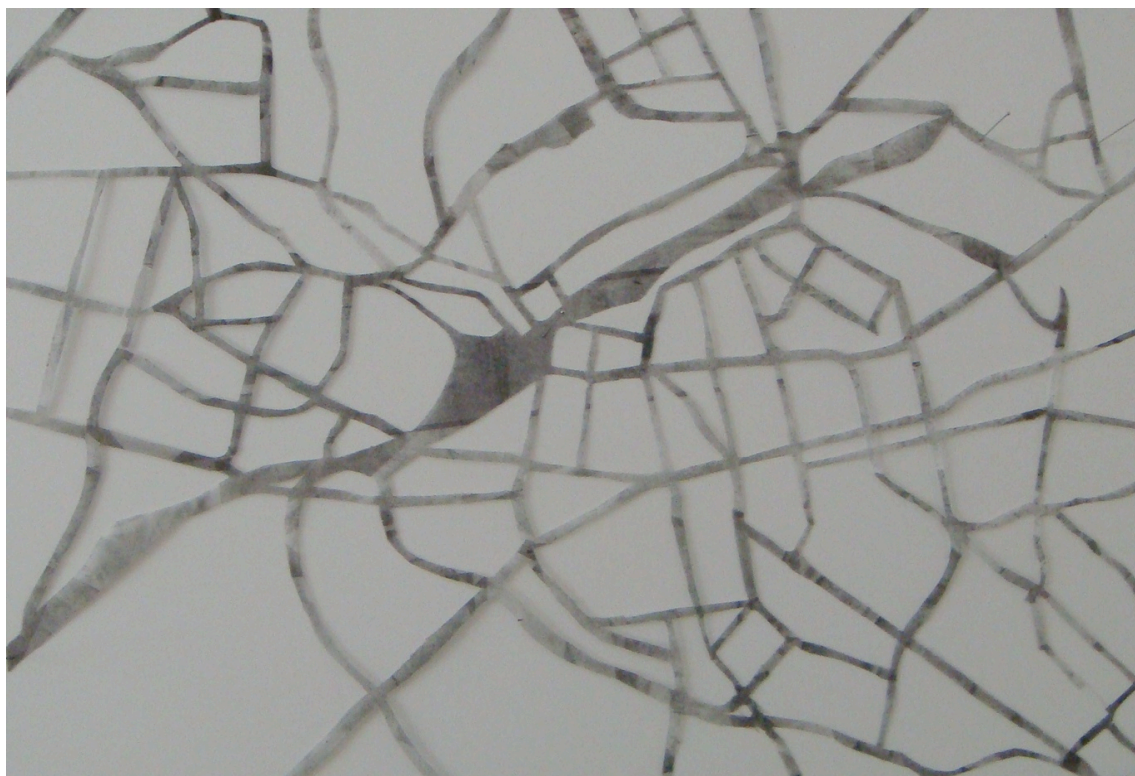
Eugénia Pequito, 2011, Cartografia XII, 420 x 594 mm



Eugénia Pequito, 2011, Cartografia XIII, 420 x 594 mm



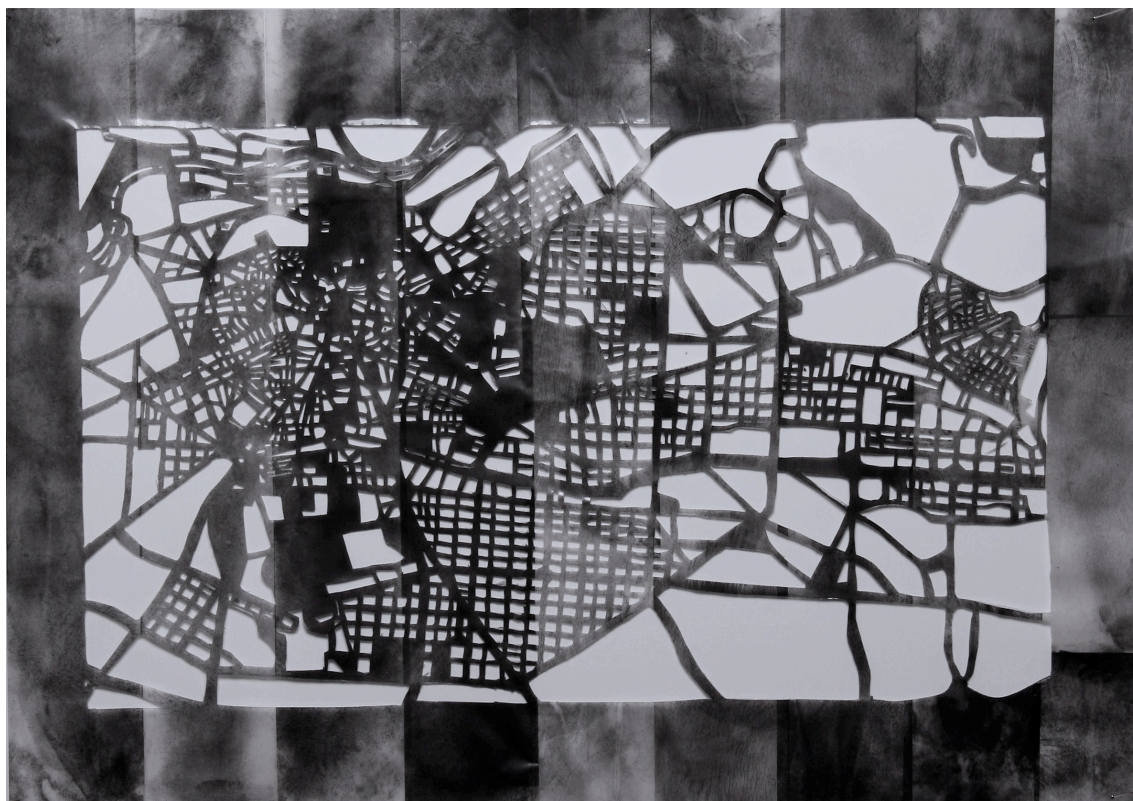
Eugénia Pequito, 2011, Cartografia XIV, 420 x 594 mm



Eugénia Pequito, 2011, Cartografia XV, 297 x 420 mm



Eugénia Pequito, 2011, Cartografia XVI, 297 x 420 mm



Eugénia Pequito, 2011, Cartografia XVII, 297 x 420 mm



Eugénia Pequito, 2011, Cartografia XVIII, 297 x 420 mm



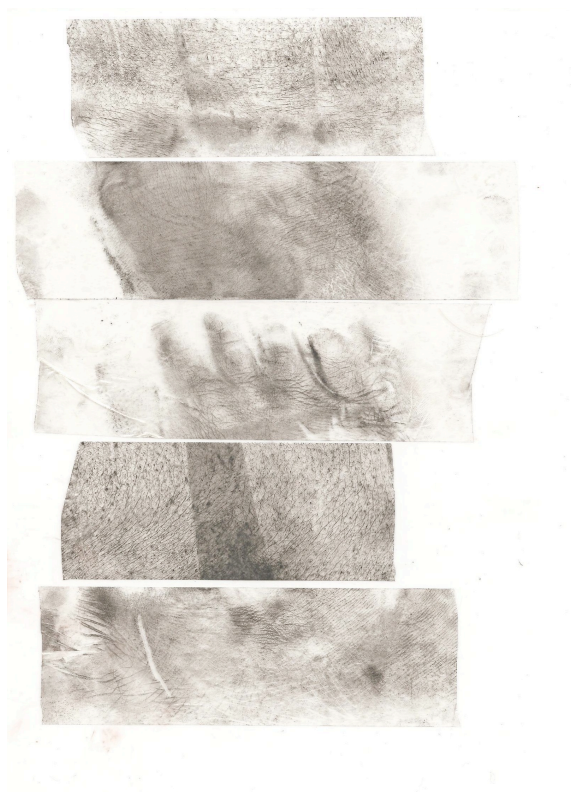
Eugénia Pequito, 2011, Cartografia XIX, 297 x 420 mm



Eugénia Pequito, 2011, Cartografia XX, 210 x 297mm

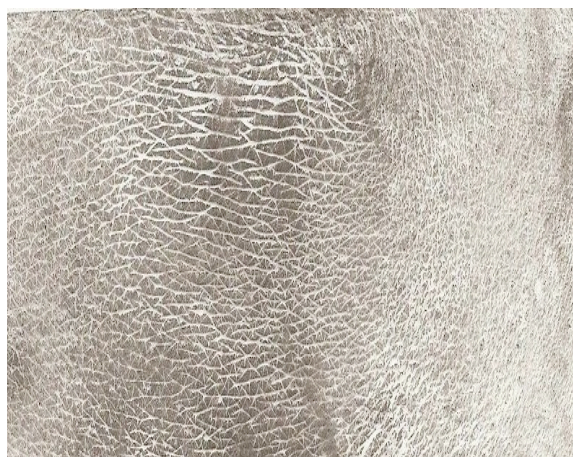
ANEXO II

Impressões retiradas da minha pele impregnada de pó de grafite e/ou pó de carvão, com fita adesiva, que fui colocando em acetatos.





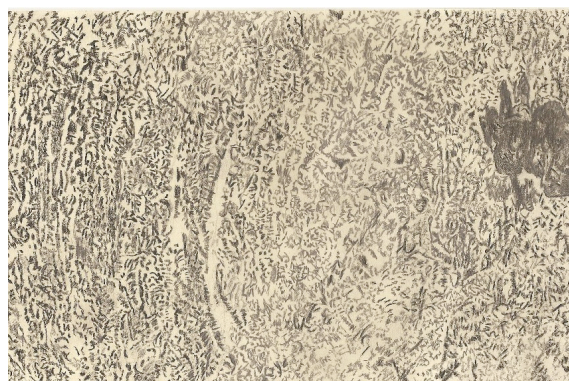
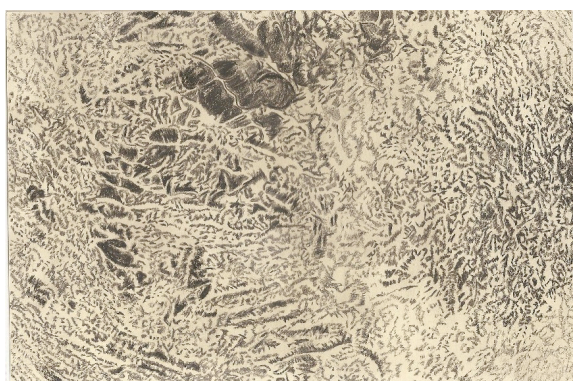
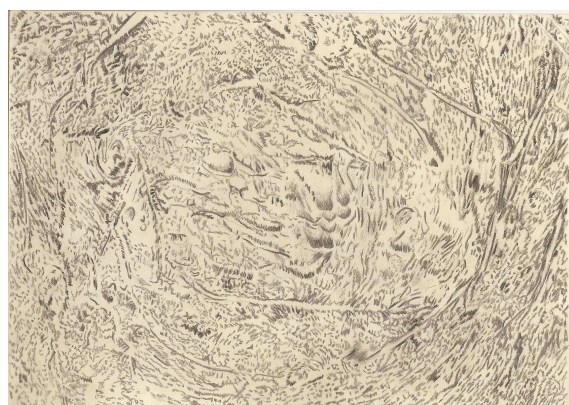
Pormenores da ampliação de impressões retiradas da minha pele. 2010.



Impressão da minha pele do rosto, feita a partir de produto cosmético. Janeiro de 2010

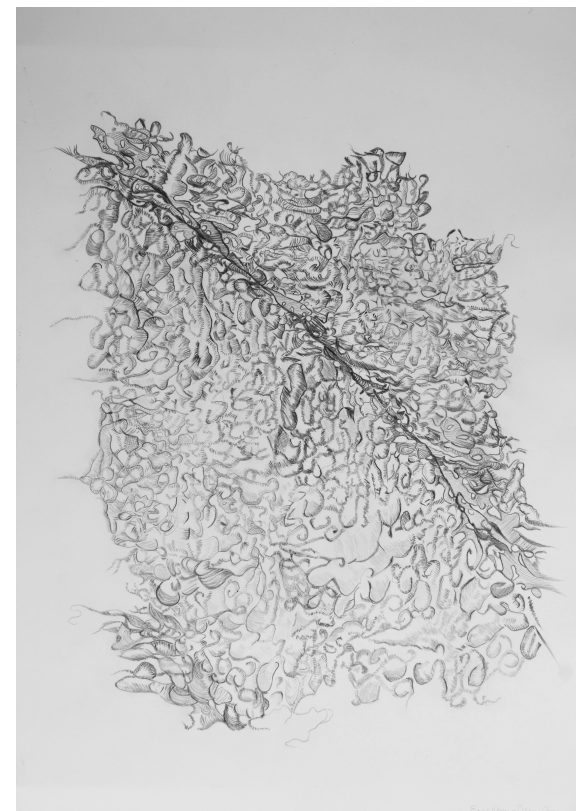
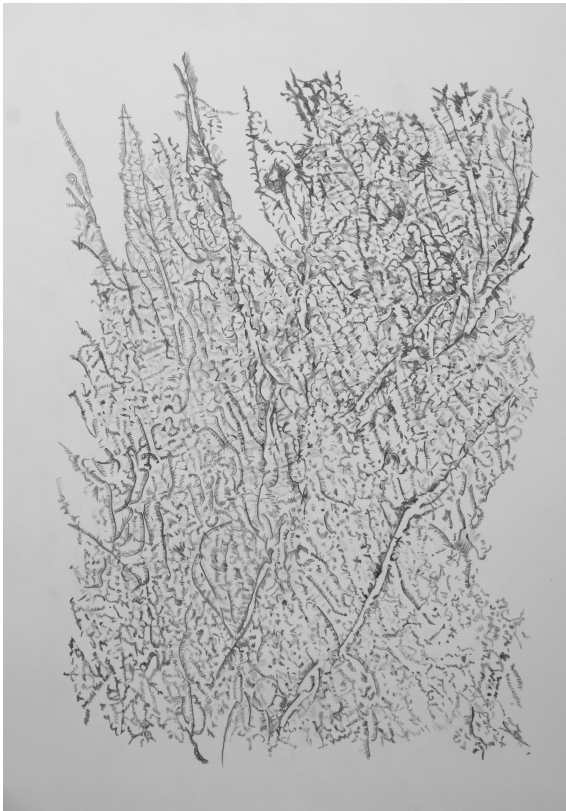
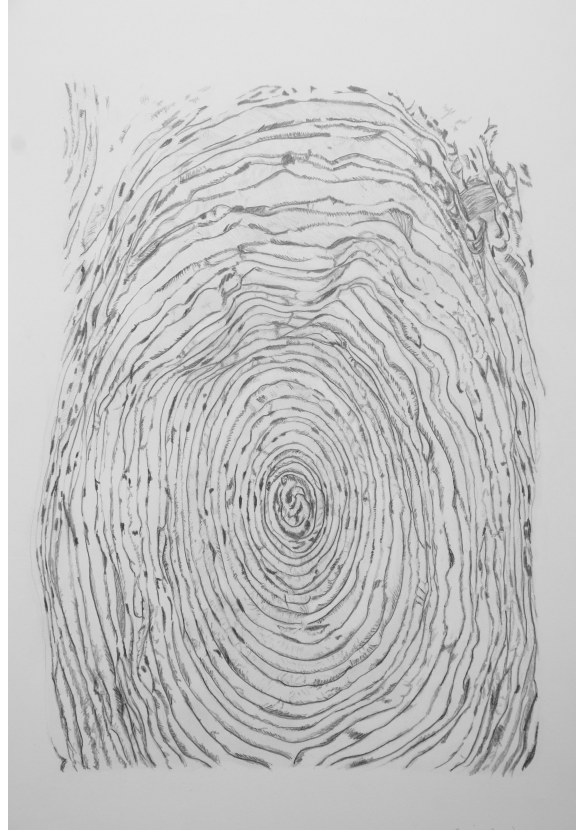


Primeira série de desenhos, “Morfologias”, realizada entre Fevereiro e Abril de 2010, a partir das impressões retiradas da minha pele e da sua ampliação. São desenhos feitos a grafite de várias durezas em suporte de papel, A5.



A segunda série de desenhos, “Paisagens”, foi realizada entre Abril e Junho de 2010. Feitos também a grafite, partindo das impressões da minha pele, numa escala maior A3, aonde o desenho deixa de ocupar todo o suporte.







EX-VOTOS

Fita adesiva com as minhas impressões deram corpo a desenhos em suporte de papel, numa reinterpretação do objecto, (Desenho e Performatividade, Maio de 2010).

